



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosołka i archiwum Galerii Dziekanki

Tytuł

Nastał czas indywidualistów

Rozmowa z Joanną Kiliszek i Andrzejem Rosołkiem

Autor

Zuzanna Wilska

Źródło

MIEJSCE 10/2024

Słowa kluczowe

Dziekanka, Piotr Nathan, Hunter Reynolds, Andrzej Rosołek, Joanna Kiliszek

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/nastal-czas-indywidualistow/>

Zuzanna Wilska: W połowie roku 1987 Pracownia Dziekanka stała się Galerią Dziakanka, a państwo zajęli miejsce Tomasza Sikorskiego. Jak przebiegał proces zmiany kierownictwa?

Andrzej Rosołek: To Joanna [Kiliszek] dołączyła pierwsza. Zaczęła pracę w Dziekance jeszcze z Tomkiem Sikorskim.

Joanna Kiliszek: Tak, ten pierwszy, przejściowy okres był mniej formalny. Od stycznia 1987 roku było wiadomo, że Tomek wyjeżdża na stypendium do Stanów Zjednoczonych. Szukał wtedy osoby, która może go zastąpić. Nie było już w tym czasie Jurka Onucha, który też wyjechał. Przez krótki

czas Sikorski prowadził Pracownię razem z Joasią Stańko, ale to się rozpadło z różnych powodów, głównie osobistych. Więc przez te pierwsze pół roku, do czerwca *de facto*, terminowałam u Tomka. Pokazywał mi najważniejsze procesy i procedury dotyczące Dziekanki, ale także robiliśmy razem wystawy. W którymś momencie dołączył Andrzej.

AR: W wakacje 1987 roku.

JK: Było już wtedy wiadomo, kto będzie formalnie decydować o przyszłości Dziekanki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – prorektor ds. studentów i współpracy z zagranicą, profesor Ryszard Winiarski.

AR: Ja byłem już wtedy absolwentem ASP i zostałem wskazany przez Winiarskiego. Przyszedłem zresztą od razu do Joanny zapytać się, czy akceptuje tę „nominację”. Do tego czasu nieczęsto bywałem w Dziekance – jeśli tak, to głównie przez Annę Cibę, moją koleżankę z pracowni profesora Gierowskiego. Zawsze miałem duży dystans do urzędów i wszelkiego „mianowania”. Niemniej Kiliszek i Sikorski zareagowali bardzo pozytywnie.

JK: Tomek Sikorski musiał chwilę przekonywać rektora Winiarskiego, żebym została zatrudniona. Konstrukcja administracyjna tej posady była specyficzna: jeden etat gwarantowała Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, a drugi oraz połowę trzeciego – Akademia Muzyczna w Warszawie [dzisiejszy Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina – przyp. ZW]. Ta połowa to był etat dla sprzątaczkę, którą później zamieniliśmy na fotografa. Problem z moim zatrudnieniem wynikał z faktu, że nie studiowałam na żadnej ze wspomnianych Akademii. Byłam historyczką sztuki, zresztą wtedy studiującą na trzecim roku, na Uniwersytecie Warszawskim. Tomek finalnie przekonał rektora Winiarskiego, ale było jasne, że osobą odpowiedzialną za galerię będzie Andrzej.

AR: „Odpowiedzialną” w sensie administracyjnym oczywiście, sprowadzało się to do biurokracji. Natomiast jeśli chodzi o program, to Joasia była osobą bardzo zorientowaną w sztuce tamtego czasu, o wiele bardziej niż ja – miała już za sobą prowadzenie galerii Wieża. Dziekanka nie była wtedy najistotniejszym punktem na mojej mapie Warszawy.

JK: Tuż przed wyjazdem Tomasza Sikorskiego odbyła się nasza wspólna rozmowa, w trójkę. Tomek chciał symbolicznie podkreślić koniec jakiegoś etapu Dziekanki. Było jasne, że nie będzie wracać do tego miejsca, że ma nowe plany. Tak samo, jak było oczywiste, że oddaje to miejsce młodszemu pokoleniu. Zastrzeżenie było jedno: że nie będzie to już Pracownia Dziekanka. Tomek pozostawił nam możliwość wyboru nowej nazwy, która pojawiła się dość szybko – wiedzieliśmy, że to jest teraz Galeria Dziekanka.

AR: I jako galeria Dziekanka funkcjonowała już do końca.

W krótkim tekście w książce *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej 1972–1998 na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie* wspomina Pani zmiany, które wprowadziliście do Dziekanki. Píše tam Pani o prezentowaniu sztuki kobiet, artystów starszego pokolenia, w tym

profesorów, jak i sztuki współczesnej spoza stolicy i kraju¹. Jaką wizję Dziekanki Państwo mieli?

JK: Te lata były bardzo dynamiczne. Zamknięcie „Pracowni” wynikało między innymi ze zmiany sposobu funkcjonowania pokazów. Działania dotychczas prezentowane miały często charakter laboratoryjny, natomiast myśmy konsekwentnie robili wystawy. Druga połowa lat 80. i wczesne lata 90. to była erupcja talentów, pojawiło się wiele kapitalnych projektów malarskich, rzeźbiarskich i działań performatywnych, przy wyraźnej przewadze malarstwa. Jednak nasza praktyka, jako prowadzących Dziekankę, nie była jedynie reakcją na ten wybuch. Wydawało nam się bardzo istotne, że tak jak kiedyś to miejsce było laboratorium myśli, conceptualnych idei, wspólnych warsztatowych działań, tak teraz bardzo ważne jest stworzenie miejsca reagującego na sprawy aktualne i wchodzącego z nimi w dialog.

AR: Program był bardzo różnorodny. Ważne dla tego momentu było to, że to środowiska związane z Tomkiem Sikorskim, Jerzym Onuchem czy Januszem Bałdygą i z Akademią Ruchu stopniowo znalazły inne, nowe miejsca. Akademia Ruchu stała się wtedy teatrem. Chociaż gdy byli bezdomni, przyszli do nas i pracowali w naszej w piwnicy przez pół roku.

JK: A potem dostali dzisiejsze Kino Tęcza i przez jakiś czas funkcjonowali w tym świetnym miejscu. A potem Wojtek Krukowski został dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej.

AR: A zatem ludzie z pokolenia, którzy tworzyli długą historię Pracowni Dziekanki w latach 70. i 80. odeszli albo wyjechali. A myśmy zostali z nowym pokoleniem: z grupą z Neue Bieriemiennost czy z takimi postaciami jak Szymon Urbański na przykład.

JK: Czy Robert Maciejuk, Joanna Pomijalska, Agnieszka Tazbir, Maria Katarzyna Koczyk, Anna Myca, Anna Tyczyńska, Mirosław Maszlanko, Andrij Maruszczyko, Bogna Gniazdowska czy Olga Wolniak.

Jakie nowe elementy wprowadzili Państwo do programu Galerii Dziekanka?

AR: Wprowadziliśmy jedną rzecz, której nie było wcześniej: wynajdowaliśmy interesujących nas dyplomantów, wiedząc, że na Akademii jest straszny ścisk i kłopot z miejscem. Takie osoby broniły dyplomy u nas.

JK: Za przykłady mogą posłużyć Mariola Przyjemaska (1988), wspomniany Robert Maciejuk (1990), potem Paweł Nowak (1990), który miał swoją wystawę już po obronie.

AR: Współpraca z Galerią Wielką 19 była też bardzo ważna. Joanna dużo jeździła po Polsce i była świadkiem początków i dalszych rozwojów wielu karier. Wspólnie zorganizowaliśmy wystawy warszawskich artystów w Poznaniu oraz poznańskich w Warszawie. Żeby podać przykład: wystawy Anny Ciby, Wojciecha Tracewskiego i Zbigniewa Dowgiałły z naszej strony oraz wystawy Piotra Kurki, Stefana Ficnera i Wojtka Łazarczyka ze strony Galerii Wielka 19. Poznaniacy zawsze wiedzieli, że mogli do nas przyjechać jak do siebie. A my obserwowaliśmy Poznań, to była wtedy bardzo

interesująca uczelnia [Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, dziś: Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu – przyp. ZW].

JK: Jeździliśmy do Poznania na wernisaże. Zachodziła tam żywa wymiana: myśli, rozmów, wspólnych projektów i przyjaźni.

Jak odczuli Państwo moment zmiany systemu?

AR: Dla nas to było w ogóle niezauważalne. To, co bardziej pamiętam, to ostatni strajk na Uniwersytecie Warszawskim w 1988 roku – Akademia Sztuk Pięknych patrzyła na to z drugiej strony ulicy jak na dziwne, obce zjawisko. Strajk ten bowiem na Akademii był całkowicie „olany”. Akademia postrzegała studentów UW jak kosmitów, ponieważ w jej środowisku panowała atmosfera zupełnego poświęcenia się sztuce – a sztuki politycznej prawie nie było.

JK: Ja w tym strajku uczestniczyłam jako studentka Uniwersytetu i niestety z mojej perspektywy widziałam dużo pieniactwa. Jako dygresja mogę tylko wspomnieć, że było tam bardzo mało dziewczyn, ale jeśli były – jak na przykład Justyna Duriasz czy Ika Walc – to bardzo aktywne i postępowe. Całość przykryli pieniacze, którzy potem stali się prawicowymi i konserwatywnymi dziennikarzami lub politykami. Wracając pytania, to właściwie od 1986 roku było wiadomo, a może już wcześniej, że sytuacja się zmienia. Może nie do tego stopnia, że upadnie Mur Berliński, o tym to nikt nie myślał. To był proces, logiczny ciąg zdarzeń, który zaczął się w 1980 czy 1981 roku i trwał do tego przełomowego 1989 roku.

AR: Może na początku lat 90. była już widoczna różnica między Pracownią a Galerią Dziekanką – że nastał czas indywidualistów. Ważne grupy artystyczne lat 80. jeszcze istniały, ale już się rozchodziły. Dobrym przykładem może być pierwsza indywidualna wystawa Mirosława Bałki w 1990 roku (*Good God*) czy Mirosława Filonika w styczniu 1989 (*Eine kleine Nacht*). Nie lubię kaplic, budowania domkniętych struktur, zawsze mnie interesowało zderzanie różnych zjawisk czy właśnie indywidualności – żeby nie dać się zaszufładować.

JK: Lub, żeby nie zapędzić się w ślepą uliczkę. Potrzeba polifonii była wtedy bardzo istotna.

Proszę zarysować specyfikę tej polifonii.

AR: Na przykład po śmierci Jana Dziędziory w 1987 roku zaprezentowaliśmy wystawę *Rysunki, Jan Dziędziora (1926–1987)* – to była ważna, choć dziś nieco zapomniana postać polskiej sztuki. Następnie Andrzej Bieńkowski, nie tylko jako malarz, ale także dokumentalista kultury i muzyki ludowej wystąpił z kapelą ludową (*Świat obok nas*, 1988)². Potem byli Elżbieta i Emil Cieślarrowie (*Schody pamięci*, 1989), a chwilę później studenci pracowni Grzegorza Kowalskiego z *Wieczerzą* (1991). To zaowocowało późniejszymi wystawami Jacka Adamasa, Jacka Markiewicza czy Jacka Malinowskiego.

JK: Program wynikał z naszych rozmów i fascynacji. Był to dla nas dobry moment pokazania, skąd ci wszyscy ludzie się wzięli, jak Jan Dziędziora, Jerzy Stajuda, Stefan Gierowski czy Tomek Ciecierski.

Ale też pokazania kontynuacji w polskiej sztuce.

AR: I tym samym pokazania, skąd wzięliśmy się my sami. Wiele różnych nici, pokoleń i połączeń.

Kiedy podczas moich badań nad twórczością Anny Ciby przeglądałam archiwum Dziekanki, szczególnie zainteresowała mnie wystawa Piotra Nathana z gościnnym udziałem Huntera Reynoldsa, w maju 1991 roku. Muszę przyznać, że to był wręcz pretekst do naszej rozmowy. Proszę opowiedzieć o tym niezwykłym projekcie.

AR: W kontekście wystawy Nathana i Reynoldsa trzeba najpierw powiedzieć o ważnym zjawisku: o twórczości artystów, którzy byli homoseksualistami. Taką osobą, obecną na stołecznej scenie artystycznej, był Krzysztof Jung, starszy od nas o 10 lat. Zostawił duży ślad w Dziekance, był homoseksualistą i znajdował dla tego formę w swojej sztuce. To całe środowisko artystyczne Warszawy tego czasu było niewielkie, a Dziekanka była miejscem naszych spotkań.

JK: Galeria Dziekanka to było miejsce dyskusji wokół stołu.

AR: Ale też graliśmy w Chińczyka i jedliśmy kanapki, piliśmy alkohole, paliliśmy papierosy (i nie tylko), robiliśmy potańcówki. Takie miejsce do życia.

Jak w tym kontekście opisać wystawę Piotra Nathana oraz Huntera Reynoldsa? Skąd się wziął pomysł, kto był inicjatorem?

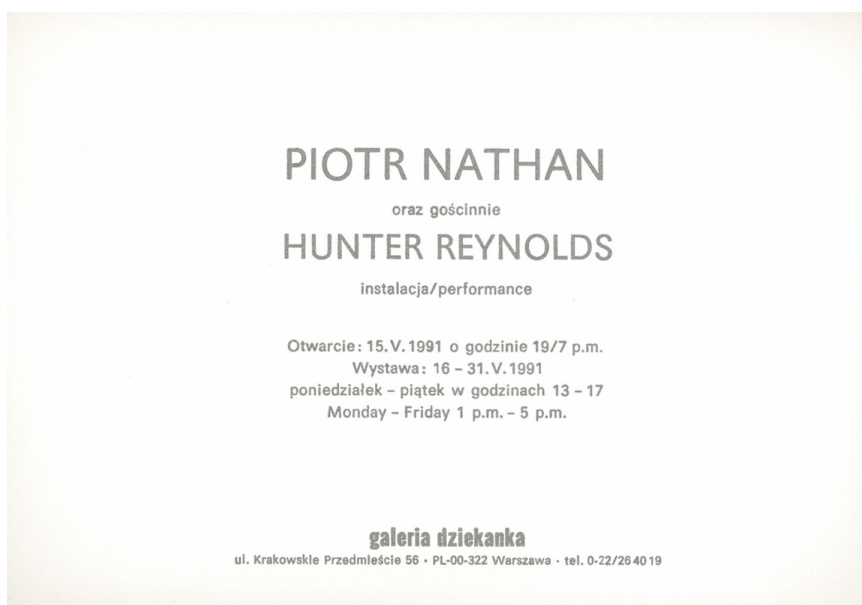
JK: Koniec lat 80. i początek 90. umożliwił wielu z nam wyjazdy za granicę. Z drugiej zaś strony był to moment powrotów do Polski osób, które zdecydowały się opuścić kraj podczas komunizmu. W 1990 roku dyrektorką Departamentu Plastyki została Anda Rottenberg, a ja zaczęłam dostawać z zaproszenia do kuratorowania zagranicznych wystaw. Miałam okazję zrobić jedną wystawę w Danii, a drugą w Finlandii³. Rafał Jabłonka, vel. Rafael Jablonka, prowadził w tym czasie galerię w Kolonii i zaprosił mnie na miesięczną praktykę, a Isabella Czarnowska-Kacprzak na ponad tygodniową asystenturę w ramach targów Art Cologne w Kolonii. W ten sposób powstawały kolejne połączenia, a stare kontakty ulegały odnowieniu. W ten sposób zaczęliśmy rozmawiać z Piotrem Nathanem. Podczas targów zwróciła na niego uwagę Isabella Czarnowska-Kacprzak. Świat sztuki był wtedy o wiele mniejszy, bardziej rodzinny, naturalny, a nawiązywanie kontaktów było szybsze, mimo braku telefonów komórkowych czy maili. Ten rodzaj kontaktu był ciepły, bardzo dziś brakuje. W każdym razie po targach Nathan pokazał mi swój projekt o hotelu Nünbergenhof przy berlińskim Zoologische Garten, dedykowany przyjaciołom artysty, którzy zmarli na AIDS. To wtedy pojawił się pomysł pokazania tego projektu w Polsce. Piotr zgodził się i zainicjował zaproszenie drugiego artysty, który mieszkał ówczesnie w Berlinie – Huntera Reynoldsa. Było jasne, że Piotr robi instalacje, a Hunter Reynolds robi performans jako Patina du Pray. W maju 1991 roku na otwarcie przyjechała cała grupa z Berlina.

AR: W tamtym czasie Polska była bardzo atrakcyjnym miejscem do odwiedzin: to było miejsce, w którym zmieniał się ustrój. Padł mur – prawdziwy i symboliczny – a artyści przyjeżdżali zajrzeć za

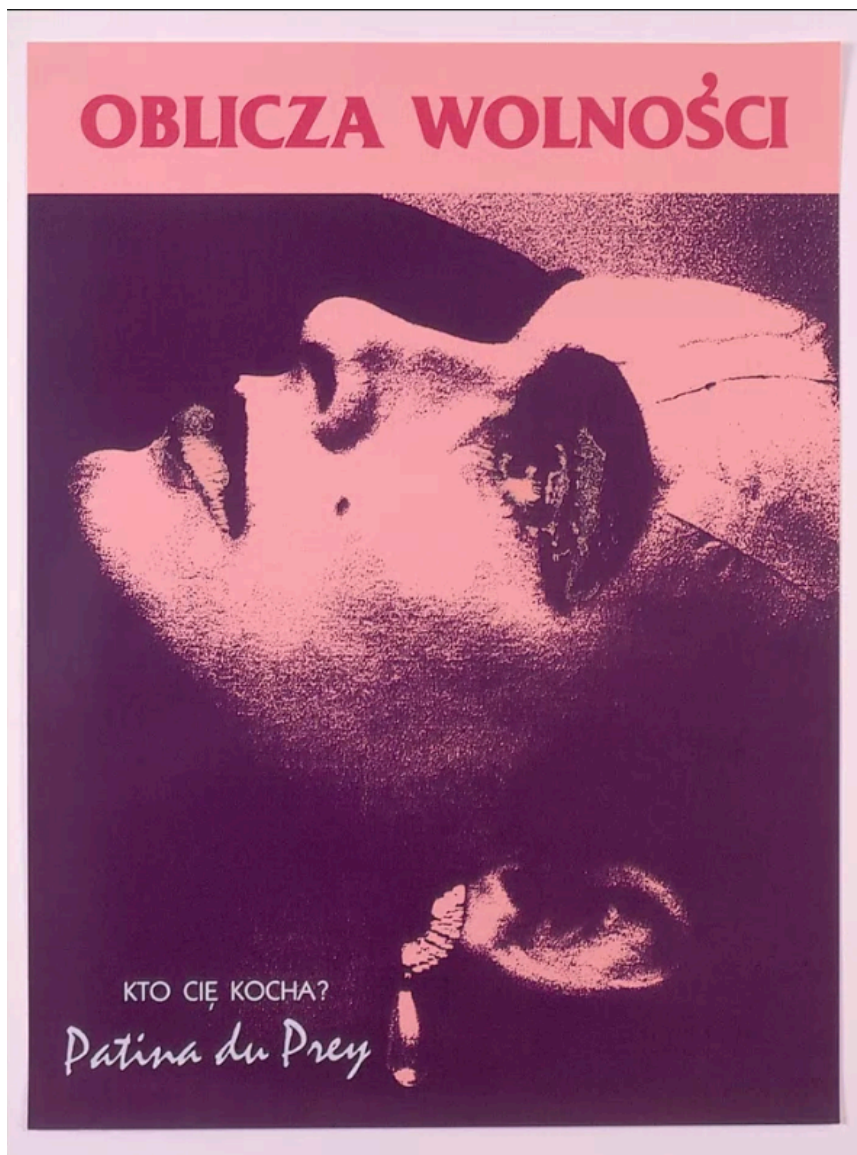
żelazną kurtynę.



Verso zaproszenia na wystawę Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa z maja 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, na zdjęciu praca Piotra Nathana, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



Rewers zaproszenia na wystawę Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa z maja 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



Plakat, Hunter Reynolds, OBLICZA WOŁOŚCI. KTO CIĘ KOCHA? Patina du Prey, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosolka i archiwum Galerii Dziekanki

Zaproszenie na wystawę miało intrygującą formę: verso stanowiło równomierne, kremowe tło o fakturze przypominającej rozciągniętą, jasną skórę. Na nim widnieje nieregularny kształt, którego jedynie kontur zarysowuje czerwona linia, wypełniając regularnie prawie całą kompozycję. Ne rewersie zaś widnieje treść zaproszenia, zamieszczone są tam nazwiska artystów: *Piotr Nathan* oraz (gościnnie) *Hunter Reynolds*, następnie szczegóły dotyczące godziny wernisażu oraz godzin otwarcia galerii. Z kolei na plakatach wystawy widnieje dwukolorowe, fioletowo różowe zdjęcie Huntera Reynoldsa w „dragowej” charakteryzacji, jest to portret ujętej z profilu twarzy postaci spoglądającej ku górze, na słowa: **OBLICZA WOŁOŚCI**. Na dole kompozycji pytanie: **KTO CIĘ KOCHA? Patina du Prey**. Mamy więc dwie zdecydowanie różne estetyki, które komunikują różne wydarzenia. Czy wystawa miała w ogóle tytuł?

AR: Nie, nie miała. Właściwie można stwierdzić, że to były dwie osobne wystawy. Na performans Huntera Reynoldsa składały się wspomniane plakaty, które wisiały w Warszawie, głównie na Starym Mieście, Placu Konstytucji i na Nowym Świecie. Przestrzeń wystawy była podzielona: kiedy artyści przyjechali i zobaczyli wewnątrz Dziekanki, to okazało się, że Nathan, który pierwotnie miał być

głównym gościem, „wylądował” w bocznych, małych salkach, a Reynolds zajął salę główną. Wynikało to z pewnej konieczności scenografii: artysta miał ze sobą olbrzymie złote kurtyny, które mogły zawisnąć tylko w największej sali. Myślę też, że małe, intymniejsze sale Dziekanki odpowiadały charakterowi projektu Piotra Nathana.

Proszę zrekontrować przebieg wystawy. Trwała 16 dni – czy działania performatywne również?

AR: Nie, performans odbył się jednorazowo, podczas wernisażu. Najpierw Reynolds przy lustrze dokonywał publicznej metamorfozy w du Prey. Obok na stolczku leżały piękne kwiaty i róże. Artysta w swego rodzaju podomce nakładał pieczołowicie makijaż, popijając wino. A to wszystko pośród mnóstwa ludzi z Warszawy i osób przyjezdnych, związanych z berlińskim środowiskiem LGBT, nie tylko przyjaciół artystów.



Dokumentacja zdjęciowa performansu Patiny du Prey (Hunter Reynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



Dokumentacja zdjęciowa performansu Patiny du Prey (Hunter Raynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosołka i archiwum Galerii Dziekanki



Widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki

JK: Byli obecni filozofowie, pisarze, aktywiści środowisk LGBT.

AR: Publiczność krążyła we wszystkich możliwych kierunkach. Kiedy Hunter się przemieniał w Patinę, ludzie siedzieli na parapetach lub stali obok i rozmawiali, w ogóle nie zwracając na to uwagi. Gdy makijaż był już gotowy, Hunter poszedł na zaplecze przebrać się w swój elegancko wyprasowany strój, by po chwili nieobecności pojawić się na złotej kurtynie w czarno-białej marynarce, kolorowej koszuli, perłowych kolczykach i toczku. Widać ją dobrze na tym zdjęciu. Na kurtynie poukładane były zdjęcia z poprzednich wcieleń Huntera. Z drugiej strony sali, przy wejściu do biura, była druga kurtyna, na tle której artysta robił sobie zdjęcia z gośćmi, jako część swojego performansu. Patina du Prey była postacią-gwiazdą kina lat 30. czy 40., a te buty na wysokim obcasie, które widać na zdjęciu, to jest rozmiar 50.



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładyski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki

Drag Reynoldsa zdaje się nie być kobiecy.

AR: Ja mam poczucie, że on nie był drag queen, tylko artystą wykorzystującym koncepcję i estetykę dragu. To nie były loki, biust czy tiule i ogony, tylko spodnie, toczek i marynarka. Zachowanie Reynoldsa było też spokojne i stonowane, wręcz dostojnie. Odwoływał się do popkultury, stworzył postać gwiazdy i działał na mechanizmie wzajemnej fascynacji: stąd też to pytanie: „Kto Cię kocha?”. Gdy wyszedł na tło złotej kurtyny, zaczęły się zdjęcia! Zrobiono ich całą masę. Wykonywali je właściwie trzej fotografowie: ich asystent, który przyjechał z Berlina, nasz fotograf Jacek Gładkowski oraz Tadeusz Rolke. Wręcz było zaproszenie, żeby jak najwięcej ludzi przyszło z aparatami, chcieliśmy uzyskać efekt blasku fleszy. Patina du Pray zrobiła sobie wspólne zdjęcie z prawie każdym gościem wernisażu. Na złotych kotarach, prócz plakatu, były przygotowane gadżety: serduszka na rączkach, które się daje fanom, żeby wymachiwali.

JK: Swego rodzaju wachlarze.

AR: To finalnie w ogóle nie było użyte. W czasie przygotowań Hunter Reynolds umieścił na kominku dokumentację poprzedniego, analogicznego działania zrealizowanego w Nowym Jorku. Przed wernisażem przyszła Milada Śledzińska z Josephem Kosuthem. Oglądali te zdjęcia i zaśmiewali się, bo poznawali znajomych ze Stanów. Po wernisażu „polskiej” edycji zbiór się rozrósł i dołączono do niego warszawskie zdjęcia. Odbitki były zresztą do odbioru dla wszystkich, nasz fotograf wykonywał masę kopii. Ludzie rzeczywiście po te zdjęcia wracali.



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosolka i archiwum Galerii Dziekanki

Jak zaaranżowana była część wystawy z instalacjami Piotra Nathana?

AR: Przede wszystkim grafika użyta na zaproszeniu to właśnie praca Piotra Nathana – odwzorowany zarys plamy moczu z materaca, który był też częścią wystawy. Plakaty z kolei anonsowały performans Patiny. Dziekanka składała się z głównej, podłużnej sali oraz trzech mniejszych. Po prawej stronie od głównego wejścia był kominek, a za nim, z prawej strony, dwa łukowate przesłady z filarem pośrodku, które stanowiły bezpośrednie wejścia do dwóch sal. Była też trzecia, boczna, mała salka, do której również wejściem był łuk, ale ta była zdecydowanie bardziej odizolowana. To w tych trzech pomieszczeniach wystawiał się Piotr Nathan. W jednej sali Nathan pokazał niebieską ni to poduszkę, ni to pierzynkę, leżącą na podłodze z profilem małego, rozłożonego na części krzeselka. Druga sala to „talerze”, czy też płótna, ustawiane na krzesłach. Artysta używał ich jako palet podczas malowania. W trzeciej sali, na łuku między dwoma bocznymi salami, wisiały dwie wzorzyste, delikatne, ażurowe koszule uszyte jakby z materiału na firanki. Były zawieszane na suficie na cieniutkich, różnokolorowych nitkach. Te trzy obiekty pozostały udokumentowane. Stworzenie dokumentacji zdjęciowej wystawy w tamtym czasie było kosztowną sprawą. Zawsze dzieliliśmy się zdjęciami z artystami, którzy mogli użyć ich później do swojego dossier, lub podczas przy staraniu się o różne stypendia i tym podobne. Jest duża szansa, że artysta ma resztę zdjęć.



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładkowski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



widok wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa, maj 1991 roku w Galerii Dziekanka w Warszawie, fot. Jacek Gładyski, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosolki i archiwum Galerii Dziekanki

Czy pamięta Pan reakcje publiczności na prace Nathana?

AR: Te instalacje miały na pewno większą szansę wybrzmieć po wernisażu. Podczas otwarcia był spory zgłęb i tłumy ludzi, zarówno w ośrodku i przed Dziekanką. Po performansie oglądało się to zupełnie inaczej. Wystawa się raczej podobała, ale o to powinna Pani pytać publiczność tego pokazu.

Czy wystawa doczekała się komentarzy w prasie?

JK: Nie, właściwie nie było w tym czasie pism specjalistycznych, które mogłyby napisać recenzję, bo „Życie Warszawy” raczej nie napisałoby o tak niszowym wydarzeniu.

AR: Obsługą medialną tej wystawy zajmował się Pink Servis Sławka Starosty⁴. Mieścił się on wtedy przy Pięknej, naprzeciwko Ambasady USA. Pink Servis był między innymi wydawcą pism gejowskich, które wtedy powstawały. Na wystawę przyszło bardzo dużo homoseksualistów z całej Polski: pamiętam jakiegoś chłopaka z Gdyni, który przyjechał specjalnie do Warszawy. Po wernisażu odbyło się, mówiąc dzisiejszym językiem, „after party” w Cafe Fiolka, prowadzonej przez Sławka Starostę wraz z Fiolką Najdenowicz. Niestety wiele osób z fotografii powstałych podczas otwarcia już nie poznajemy. Łatwiej jest rozpoznać gości z „naszego”, artystycznego, dziekanowego środowiska: Joasię Pomijałską, Agnieszkę Tazbir, Bogusława Deptułę, Tadeusza Rolke, Jacka Ziemińskiego, Hanię Pyrzińską, Ankę Gruszczyńską, Zbyszka Dowgiałło, Maurycego Gomulickiego, Jolantę Ciesielską czy Teresę Oleszczuk. Należy jednak podkreślić, że gośćmi wernisażu były przede

wszystkim osoby spoza środowiska Dziekanki czy Akademii w ogóle. Byli tam na przykład rodzicę, ciotka i wujek Nathana, ale nie było chłopaków z Gruppy. Każda wystawa przyciągała inną publiczność, to było charakterystyczne dla wydarzeń organizowanych w Galerii Dziekanka.



performans Patiny du Prey (Hunter Reynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991. Na zdjęciu: Piotr Nathan oraz Patina du Pray (Hunter Reynolds)



performans Patiny du Prey (Hunter Raynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991. Na zdjęciu: Patina du Prey, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



performans Patiny du Prey (Hunter Raynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991. Dzięki uprzejmości Andrzeja Rosolka i archiwum Galerii Dziekanki



performans Patiny du Prey (Hunter Raynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991. Na zdjęciu rodzina Piotra Nathana. Dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



performans Patiny du Prey (Hunter Raynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991. Na zdjęciu rodzina Piotra Nathana. Dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



performans Patiny du Prey (Hunter Raynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991. Dzięki uprzejmości Andrzeja Rosolka i archiwum Galerii Dziekanki



performans Patiny du Prey (Hunter Raynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991. Na zdjęciu: Joanna Pomijalska oraz Agnieszka Tazbir, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki



performans Patiny du Prey (Hunter Reynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosółka i archiwum Galerii Dziekanki

Czy zdarzyły się negatywne reakcje na wystawę? Na przykład homofobiczne?

JK: Homofobiczne z pewnością nie.

AR: Homofobicznych reakcji nie było żadnych, też ze strony Akademii Sztuk Pięknych czy Akademii Muzycznej. Nie wtrącano się w ogóle. Jeśli miałbym przywołać negatywne reakcje publiczności na wystawę organizowaną w Galerii Dziekanka, to tylko raz odbierałem telefony oburzonych ludzi. Było to po wystawie *Tryzub* Andrija Maruszczyki, Mirosława Maszłanki i Roberta Maciejuka w 1988 roku. Oni, jeszcze studenci Akademii, opowiadali o swoich ukraińskich korzeniach. I ludzie, dowiadując się tego najprawdopodobniej z prasowych zapowiedzi, dzwonili do Dziekanki i wyrażali swoją złość. Tryzub, symbol dziś kojarzony z niepodległością Ukrainy, wtedy był negatywnie odbierany przez Polaków z Wołynia. Podczas mojej pracy w Dziekance, to był jedyny raz, kiedy miałem do czynienia z tak ostrą reakcją Warszawiaków. Nigdy nie było gości, którzy coś zniszczyli, zdarli ze ściany albo zdewastowali. Wracając do wystawy Nathana i Reynoldsa – nie „wychodziła” ona poza bezpieczne

mury Dziekanki. A plakaty rozwieszone na mieście mogły się ludziom kojarzyć bardziej z popową czy rockową sytuacją, nie z „queerową”. Publiczność wystawy była w większości homoseksualna, siłą rzeczy nie było więc homofobicznych zachowań. Trudno w ogóle używać mi tego słowa, w tym kontekście wydaje się anachroniczne. Są pewnie obszary tolerancji i nietolerancji, które społeczność naturalnie wypracowuje. Nathan i Reynolds byli wspaniali, są fantastycznymi osobami. Podczas przygotowań do wystawy, trwających kilka dni, spędzaliśmy ze sobą dużo czasu. Słuchaliśmy wspólnie kasety Violetty Willas, którą później Patina zabrała do Nowego Jorku, twierdząc, że będzie podbijać Violettą kluby.

Warszawa, 6 lutego 2024



performans Patiny du Prey (Hunter Reynolds) podczas wernisażu wystawy 15.05.1991.

Na zdjęciu: Joanna Kiliszek, Piotr Nathan, Patina du Prey i Andrzej Rosołek, dzięki uprzejmości Andrzeja Rosołka i archiwum Galerii Dziekanki

Joanna Kiliszek (ur. 1964) – historyczka sztuki, kuratorka, prowadziła instytucje kultury w Polsce i za granicą. W centrum Warszawy – od urodzenia. W 1987 roku trafiła do Dziekanki na zaproszenie Tomasza Sikorskiego (pierwszy raz była tu już w 1980 roku). Do 1992 prowadziła ją z Andrzejem Rosołkiem. Mieszka w Berlinie i Warszawie.

Piotr Nathan (ur. 1956) – artysta wizualny, kurator i działacz queerowy. Od 1981 roku mieszka i pracuje w Berlinie. Jego twórczość obejmuje rysunek, instalację, performance i działania site-specific. W latach 80. i 90. XX wieku był aktywnym uczestnikiem sceny artystycznej Berlina, Londynu i Nowego Jorku. W 2003 roku zaprezentował w Berlinie monumentalną instalację *Die Weberei der Düfte* (*Tkálnia zapachów*) podczas 3. Berlin Biennale, poświęconą historii i pamięci o epidemii AIDS.

Hunter Reynolds (1959–2022) – był amerykańskim artystą wizualnym i aktywistą. Po przeprowadzce do Nowego Jorku w połowie lat 80. XX wieku Reynolds stał się częścią artystycznej sceny East Village. W 1989 roku, po diagnozie HIV, stworzył dragową postać Patina du Prey, która stała się jego alter ego. Reynolds był współzałożycielem grupy ART+ Positive, organizacji walczącej z homofobią i cenzurą w sztuce. Jego prace obejmowały performance, fotografię, instalacje oraz projekty takie jak *Memorial Dress* – suknia z nazwiskami 25 000 osób zmarłych na AIDS. W 2017 roku otrzymał stypendium Guggenheima.

Andrzej Rosolek (ur. 1952) – kurator i animator kultury, współtwórca i kierownik warszawskiej Galerii Dziekanka w latach 1992–1993. Po wyjeździe Joanny Kiliszek na studia za granicą objął samodzielnie prowadzenie galerii, kontynuując jej misję prezentacji nowej sztuki. Zorganizował m.in. zbiorową wystawę rysunków *Arte dell disegno* oraz pierwsze pokazy studentów pracowni Grzegorza Kowalskiego.

1. J. Kiliszek, *Niespokojna pewność – Dziekanka / Warszawa – Miejsce nowej sztuki 1972–1998*, [w:] *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej 1972–1998 na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie*, red. Joanna Kiliszek, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2017, s. 26–27. ↵
2. Bezpośrednio po wystawie rysunków Jana Dziędziory odbył się pokaz malarstwa Pawła Chelmeckiego (w towarzystwie Macieja Wilskiego) pt. *Faustyn I XI* 65, 28–30 grudnia 1987. Na wernisażu wystawy Andrzeja.. [w:] *Dziekanka artystyczna...* op. cit., s. 318, 319. ↵
3. Mowa tu o wystawie *RADAR. International Art Exhibition in the city of Kotka, Finland* w 1990 roku, <https://cac.lt/en/reading-room/reading-room-catalogue/search/?terms=1990+Kotka+Finland> [dostęp: 11.05.2024]. ↵
4. Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%82awomir_Starosta [dostęp: 5.05.2024]. ↵

Zuzanna Wilska

Zuzanna Wilska — magistra historii sztuki (WBASK, ASP w Warszawie), edukatorka, kuratorka. W swojej praktyce zawodowej związana z takimi instytucjami jak: Magazyn SZUM, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana czy Radio Kapitał. W 2019 roku obroniła swój licencjat (*Praffdata. Monografia*), a w 2021 jej praca magisterska *Anna Ciba*. Monografia, napisana pod kierunkiem

dr. Jakuba Banasiaka, zdobyła nagrodę za najlepszą pracę magisterską w ramach 7. edycji konkursu $\pm\infty$ Zachęta organizowanej przez Fundację GESSEL dla Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Jako historyczka sztuki zajmuje się latami 80., odzyskiwaniem pamięci zapomnianych grup artystycznych, artystów i artystek oraz badaniem mechanizmów wykluczenia kobiet z kanonu historii sztuki. Mieszka w Bazylei.

ISSN 2956-4158